

# К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРОВОГО СВОЕОБРАЗИЯ РАННЕЙ ЛИРИКИ А. АХМАТОВОЙ II.<sup>x</sup>

(Опыт параллельного анализа семантической структуры текста и психологической структуры жанровой модели)

А. Хан

В статье, предшествующей данной, была сделана попытка поставить вопрос о жанровом своеобразии ранней лирики А. Ахматовой в определенном аспекте, для которого основой служило предположение, что своеобразная двойственность семантического облика поэтического слова и такая же двойственность структуры поэтического жанра есть факты, находящиеся в строгой взаимообусловленности.

Выдвинутый в нашей статье в чисто проблемном плане вопрос, с тех пор был не только поставлен, но и решен в широком историко-культурном и теоретическом аспекте в большой коллективной работе "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма."<sup>1</sup> В этой работе, изменения парадигматической функции и, следовательно, и семантической структуры слова в акмеистической поэтике соотнесены в системе коррелятивности со структурными изменениями поэтического жанра, и также указаны важнейшие нововведения акмеистов в области жанра.<sup>2</sup>

Однако, надеясь, что наша работа не будет ограничиваться

<sup>x</sup> Первую часть см. Acta Universitatis Szegediensis, Dissertationes Slavicae IX-X, стр. 55-83.

<sup>1</sup> Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян: "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма". "Russian Literature"; 7/8, The Hague - Paris, 1974.

<sup>2</sup> "Одним из наиболее кардинальных завоеваний литературного языка, обязанных акмеистам, явилось резкое смещение границ между поэзией и прозой (и ими обеими и жизнью - внеположным миром, внетекстовым бытием, "разыгрыванием", как сказал бы Мандельштам, в произведении)... Суть акмеистической реформы в этом отношении - в интериоризации в пространство стихотворения (при сохранении его объема или даже при значительном, по сравнению с принятым, его сокращении) элементов прозы, но не ради таких ее прежде всего бросающихся в глаза особенностей как "сюжетность", наличие многих героев, сложной композиции и т.д., а ради максимального спрессовывания мира произведения - ...". "Русская семантическая поэтика..." стр. 53-54.

только повторением теоретических положений указанного коллективного труда, еще раз вернемся к исследованию закономерностей, обуславливающих двойственность семантического облика поэтического слова и структуры жанра.

В поэтических течениях 10-х годов, порвавших с философским и поэтическим наследием символистов, как центральная встала проблема нового подхода к "многозначности" поэтического слова, обработка слова поэтом — мастером. Выдвижение этой проблемы, как центральной, роднило и столь разные в методах ее разрешения поэтические группы, как футуристы и акмеисты.

Поставленная в центр поэтического дела программа преобразования семантической структуры слова вызывает существенные трансформации и в модели поэтических жанров. Поэтическое слово, со своей преобразованной структурой и переосмысленной функцией, становится едва ли не доминирующим фактором жанрообразования в поэзии 10-х годов.<sup>3</sup>

Акцентировка роли преобразованного поэтического слова, как жанрообразующей доминанты в поэзии 10-х годов, нам не кажется преувеличенной, поскольку мы считаем, что в сложной системе факторов, образующих жанровый организм, нет универсального доминирующего фактора, который определял бы развитие данной жанровой структуры на протяжении всего историко-литературного развития. Нам близка точка зрения, согласно которой, из динамической живой системы жанрообразующих факторов, подчиняясь логике историко-литературного развития, в разные эпохи и периоды выделяется тот или другой конструктивный фактор, как доминантный. С некоторым упрощением можно сказать, что в поэтике акмеизма, и еще точнее в поэтике ранней Ахматовой, жанровая модель "держится" не на заранее заданной теме, не на готовой философской модели мира, а на слове-спектре, и способ реализации семантической сферы центральных слов-стержней перерастает в "тему".

<sup>3</sup> Вопрос о коренной трансформации всех жанровых форм (и не только форм, но и жанровых родов), как о закономерном результате "освобождения слова", наверное одним из первых поставил Бенедикт Лившиц в программной статье альманаха футуристов "Гилея" (Дохлая луна, Осень 1913, Москва).

Однако нужно учесть, что как ни органически взаимообусловлены изменения в структуре слова и в модели жанра, нельзя все закономерности жанрово-композиционной структуры исключительно и механически сводить к закономерностям семантической сферы поэтического слова. Поэтому еще одна задача статьи состоит в том, чтобы проблемы структуры жанра поставить в зависимость от проблемы поэтического мироощущения.

Из многочисленных факторов, участвующих в процессе "от слова к жанру", настоящая статья сосредоточивается только на двух, на проблеме контекста и композиции.

Проблема контекста сразу предстает в двойном аспекте. С одной стороны, контекст, как неделимая смысловая сфера, анализирует определенные семантические признаки слова, вступившего в контекст. Таким образом от типовой принадлежности контекста, от растяжимости его границ и от его структуры зависит смысловой объем слова и способ его реализации, то есть типовая принадлежность поэтического символа.<sup>4</sup>

Предметные слова, заселяющие раннюю поэзию Ахматовой, главным образом заряжаются вторичным ассоциативным значением не в общем контексте разомкнутой системы поэтического стиля, а в замкнутой контекстуальной сфере отдельных стихотворных композиций, они в основном являются предметными символами локально-конкретными. В поэзии Ахматовой, как и в постсимволистских поэтических течениях в целом, параллельно с повышенной синтагматической организованностью художественного текста, увеличивается и роль контекста, заданного композиционным целым, как своеобразного регулятора семантического поля слов.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> "Преобразование слова совершается в поэтическом контексте... Художественный контекст имеет самые разные объемы, в том числе далеко выходящие за пределы одного произведения. И целым литературным направлениям, и отдельным поэтическим системам присущи разные типы контекста. Контекст — ключ к прочтению слова; он сужает слово, выдвигая, динамизируя одни его признаки за счет других, и одновременно расширяет слово, наращивая на него пласты ассоциаций." Л. Гинзбург, О лирике, Ленинград, 1974, стр. 10.

<sup>5</sup> См.: М.В. Панов, Стилистика. В кн.: Русский язык и советское общество. Проспект. Алма-Ата, 1962, стр. 100-107.

Но с другой стороны, слово, будучи уже поэтически преобразованным, и само вызывает и строит свой контекст, диктует его границы и структуру, как поля своей семантической реализации.<sup>6</sup>

Уже в работе В.В. Виноградова было отмечено, что своеобразие вещных символов Ахматовой обусловлено изменившимся способом композиционной реализации их смысловой структуры и также их изменившейся функциональной ролью. Прикрепленность предметных символов к разорванным мигам, запечатленным в отдельных стихотворных композициях с целью подчеркнуть их неповторимость, как на это указывает В.В. Виноградов, делает смысловую окрашенность этих символов более индивидуальной, неожиданной, но "именно единичность функционирования этих слов ослабляет их условно-символическую значимость."<sup>7</sup>

Проблема контекста отсылает нас к проблеме композиции, ведь реализация смысловой структуры полного контекста стихотворения является итогом поступательного композиционного движения<sup>8</sup>, управляемого внутренними, структурными принципами, организующими поэтическую модель мира.

Таким образом, сюжетно-композиционная структура может дать ключ и к модели поэтического мира, к основным свойствам поэти-

<sup>6</sup> См.: Андрей Губер, Структура поэтического символа. В сб.: Художественная форма, Ленинград, 1927, стр. 126-127.; В.П. Григорьев, О некоторых проблемах лингвистической поэтики. В сб.: Теория поэтической речи и поэтическая лексикография, Щадринск 1971, стр. 9.

<sup>7</sup> В.В. Виноградов, О поэзии Анны Ахматовой (Стилистические наброски), Ленинград 1925, стр. 60.

<sup>8</sup> "... органическое единство, образуемое восприятием цельной лирической пьесы, представляет собой неповторимый смысловой комплекс, лишь в этой полноте богатый теми нюансами, которые обуславливают нашу эстетическую квалификацию ее". Б.А. Ларин, О лирике, как разновидности художественной речи. "Русская речь"; Новая серия, вып. I., Ленинград 1927, стр. 51-52.

ческого мироощущения. <sup>9</sup>

В работе В.В. Виноградова изменившаяся структура семантической сферы стихотворений Ахматовой была поставлена в строгую взаимосвязь с синтаксической (и в более широком смысле синтагматической) организованностью композиции: "В стихах Ахматовой нагляднее, чем где-либо, обнаруживается связь синтаксических явлений с созданием новых семантических феноменов... Формы сочетания символов-предложений в поэзии Ахматовой необходимо описать, как систему приемов, осуществляющих семантические метаморфозы." <sup>10</sup>

Один из основных приемов этой системы семантических метаморфоз, как об этом уже было сказано в предыдущей статье, В.В. Виноградов видел в параллельном сопоставлении двух, метафорически не связанных смысловых рядов, взятых из "разно-предметных смысловых сфер", но образующих сложное семантическое взаимодействие. <sup>11</sup>

Однако и в рамках категории сопоставления, как особого рода семантической взаимосвязанности двух словесных рядов, В.В. Вино-

<sup>9</sup> "Разумеется, любые сюжетно-композиционные конфигурации тоже связаны с мировоззрением автора, но здесь очевидно, речь должна идти не только о социально-политических, философских, эстетических и т.п. взглядах, но и о каких-то глубинных психологических структурах (заманчиво было бы предположить, что о каких-то генетических структурах). Пока однако остается констатировать, что типичная для писателя сюжетно-композиционная конфигурация характеризует строй его души, его художественное мировоззрение". Б.Ф. Егоров, О жанре композиции и сегментации. В кн.: Жанр и композиция литературного произведения, Калининград 1974, стр. 14.

<sup>10</sup> В.В. Виноградов, О поэзии Анны Ахматовой, стр. 6.

<sup>11</sup> Смысловое содержание сопоставляемых рядов разнообразно. Чаще одна цепь фраз рисует эмоционально-обстановочный фон, или последовательность внешних, чувственно воспринимаемых явлений, а другая - выражение эмоции в форме непосредственных обращений к собеседнику. Система их сопоставлений рождает представление о тесной эмоциональной связанности этих двух рядов... Здесь открывается своеобразный метод семантических преобразований, который /мне кажется/ удобнее всего определить как систему эмоционально-символического переплетения фраз из разно-предметных смысловых сфер. Словесные выражения явлений внешней природы - вовлекаются в речь героини для того, чтобы эмоциональными впечатлениями от их подбора, смутными предчувствиями их намеков воспользоваться восприятие внутренней трагедии рассказчицы. "В.В. Виноградов, О поэзии Анны Ахматовой, стр. 70.

градов разграничивает два подтипа. Эти подтипы отличаются друг от друга с точки зрения способа сюжетно-композиционной реализации их семантической связанности.

Первый подтип представляет собой тот вариант реализации семантической структуры стихотворения, когда метафорическая связанность сопоставляемых рядов природы и внутренних переживаний становится явной в ходе прогрессивно-поступательного семантического движения композиции, когда "словесная объективация внешних восприятий природы оказывается неожиданно субъективным выражением личных эмоций героини, превращается в символику человеческих отношений." <sup>12</sup> Происходит это в результате того, что неожиданно вторгающаяся в описание природы открытая лирическая речь бросает новый семантический ответ на весь предшествующий сюжетно-композиционный ход, наполняя картины природы ассоциативно-символической значимостью, обнаруживает их "метафоризованность".

Такой подтип "сопоставлений" В.В. Виноградов описывает на примере композиции стихотворения "Память о солнце в сердце слабеет", где парное сопоставление разных словесных рядов распространяется на все композиционное построение, напоминая таким образом гармонически завершенную песенную структуру, построенную на принципе фольклорного психологического параллелизма.

В работе Б. Эйхенбаума "Анна Ахматова. Опыт анализа" (1923) тоже уделено внимание композиционному движению этого стихотворения, отражающему изменившийся характер развертывания лирической темы. <sup>13</sup>

<sup>12</sup> В.В. Виноградов, О поэзии Анны Ахматовой, стр. 72.

<sup>13</sup> "Вместе с изменением словаря изменился и характер лирического движения. В "Вечере" и в "Четках" крайне обострена резкость смысловых переходов — движение идет скачками, между фразами образуются смысловые разрывы. Часто строфа распадается на две части, между которыми нет никакой смысловой связи: ... Иногда первая часть (обычно пейзаж) растягивается на большее пространство — тем неожиданнее переход:

Память о солнце в сердце слабеет,  
Желтей трава.  
Ветер снежинками ранними веет,  
Едва, едва.

Ива не небе пустом распластала  
Веер сквозной.  
Может быть лучше, что я не стала  
Вашей женой.

В кн.: Б. Эйхенбаум, О поэзии, Ленинград, 1969, стр. 136-137.

Должно быть отмечено, что такие варианты композиционного решения, внешне воссоздающие фольклорную песенную структуру, даже в первых книгах Ахматовой немногочисленны. Парное деление строфы, напоминающее нарушенный психологический параллелизм, обычно распространяется только на одну или две строфы, чаще всего только на первую строфу, дальнейший же ход стихотворения резко меняет свой характер.

Однако и в данном стихотворении, несмотря на песенный характер композиции, Ахматова только формально сохраняет внутренний механизм и принцип деления фольклорного психологического параллелизма, резко-индивидуально перестраивает внутреннюю семантическую структуру простой композиционной схемы, нарушая тематическую и временную последовательность композиционного движения, "закладывает" в нее свое сложное, трагически окрашенное мироощущение.

При внешней песенно-нарастающей поступательности сюжетно-композиционного хода, семантическая структура стихотворения образует не только тематическое, но и временное кольцо. Композиционное обрамление охватывает один момент, объем которого составляет психологический процесс от предчувствия окончательного замирания чувства /объективированного в предчувствии наступления ранней зимы/ до констатации факта его наступления. В рамках этого растянутого психологического момента время предстает в двойном своем облике: как время процессуальное, реализующееся в вечном обновлении жизни природы, где предпосылкой замирания служит движение, и как время потерянное, застывшее в неподвижности, что и есть время душевной бессобытийности лирической героини. Соотнесенность, сталкивание этих двух аспектов времени, воссозданного в памяти героини, и является одним из факторов, создающих трагизм общего тона стихотворения.

Таким образом возникает противоречие между впечатлением песенной открытости, поступательностью внешней композиционной схемы, и строгой замкнутостью внутренней семантической структуры стихотворения, а также самозамкнутостью психологического и временного объема лирического переживания.

Поскольку такой композиционный вариант семантической соотне-

сенностью двух сопоставляемых словесно-смысловых рядов является сравнительно редким в ранней поэзии Ахматовой, наше внимание будет уделено закономерностям второго подтипа реализации "сопоставлений", описанного в работе В.В. Виноградова.

При таком подтипе уже сразу в композиционном начале сопоставлены "символы эмоций" и картины пейзажа, образующие параллель без мотивированной связи. Таким образом, в самом зачине стихотворения возникает "метафорическая загадка"; дальнейшее прогрессивно-поступательное движение контекста хотя и не осуществляет метафорическую связь двух смысловых рядов, но наталкивает на предположение о существовании такой связи, и, тем самым, на разгадку ее природы. Однако ключ к разгадке этой связи дает только полностью восстановленный контекст, и разгаданная связь соединяет воедино сопоставляемые ряды предыдущих строф как бы при обратном чтении, доказывая "метафорическую предопределенность" их сопоставления.

Описание такого типа реализации семантической структуры стихотворения В.В. Виноградов дает на примере двух стихотворений: "Мне с тобою пьяным весело" и "Каждый день по-новому тревожен".

При сравнении этих двух подтипов семантического движения текста В.В. Виноградов отмечает чрезвычайно важную закономерность, состоящую в том, что в этих двух случаях направленность движений словесных ассоциаций в их внешнем, сюжетно-композиционном выражении является обратной, противоположной.<sup>14</sup>

Именно такая семантическая структура, реализующая "метафорическую загадку", заданную в композиционном зачине, путем регрессивно-семантической перекодировки текста, усматривается во всех ком-

<sup>14</sup> "Однако в большинстве случаев метафоризация не является данной: условно-символистические соответствия лишь ищутся, предчувствуются. Создается иногда иллюзия метафоричности. Ахматова как бы настраивает читателя на такое истолкование - при всей реальной невозможности его осуществить. И вместе с тем совершенно ясно, что направленность словесных ассоциаций - в их внешнем выражении - в этих случаях бывает обратно по сравнению с структурой разобранного выше стихотворения "Память о солнце". Там словесная объективация внешних восприятий природы оказывается неожиданно субъективным выражением личных эмоций героини, превращается в символику человеческих отношений. Здесь, наоборот, контекст влечет к поискам метафорических смыслов в фразах о внешних явлениях, так как они прицеплены сразу же к символам эмоции". В.В. Виноградов, О поэзии Анны Ахматовой, стр. 71-72.



позиционных моделях ранней поэзии Ахматовой, которые принято называть "новеллистическими". Поэтому, описание такой композиционной структуры, в свете указанных нами в начале статьи аспектов, может представлять интерес:

Высоко в небе облачко серело,  
Как беличья расстленная шкурка.  
Он мне сказал: "Не жаль, что ваше тело  
Растает в марте, хрупкая Снегурка!"

В пушистой муфте руки холодели.  
Мне стало страшно, стало как-то смутно.  
О, как вернуть вас, быстрые недели,  
Его любви, воздушной и минутной!

Я не хочу ни горечи, ни мщенья,  
Пускай умру с последней оелой вьюгой  
О нем гадала я в канун крещения.  
И в январе была его подругой. <sup>15</sup>

Внутреннее деление первой строфы покоится на парном сопоставлении картины внешнего мира (или скорее ее субъективно-окрашенного восприятия: ...облачко серело, как ...) и "сцены переживаний" с протагонистами: герой – героиня. Этот немотивированный "психологический параллелизм", или "метафорическая загадка" принадлежит временному плану прошлого.

В дальнейшем композиция как бы принимает повествовательный ход, выдержанный в прошлом. Зафиксированная в первой строфе сцена разворачивается во времени; через тонко обрисованный психологический автопортрет героини передается ее переживание, вызванное словами героя. Но информативная ценность этой "сцены" крайне неопределенна.

В композиционной оси стихотворения этот повествовательный ход резко прерывается. Воспроизведенный процесс прошлого пересе-

---

<sup>15</sup> Текст стихотворения цитируется по сборнику: Бег времени, Ленинград, 1965.

кается настоящим моментом, временной план которого становится доминантным для всего дальнейшего композиционного хода. Одновременно с этим меняется и способ лирического самовыражения, приемы опосредования заменяет открытая лирическая речь. Временная и семантическая "переоценка" предыдущего композиционного хода происходит параллельно. Настоящий момент "накладывается" на процесс прошлого, придавая ему ретроспективное временное освещение и одновременно снимает его процессуальность, а лирическая исповедь, прозвучавшая в настоящий момент, новым семантическим пластом наслаивается на психологическое содержание, зашифрованное в сцене, воспроизведенной из прошлого, восстанавливая таким образом ее полную значимость.

В результате этой семантической переоценки, объективированное в словах героя предупреждение о хрупкости, непрочности любовного чувства, о его скором превращении в "любовное молчанье", метафорически связывается с картиной "высоко сережщего облачка", вырастающего таким образом в центральный предметный символ, непосредственно сведенный к психологическому состоянию героини, предчувствию ее неизбежной эфемерности чувства еще в процессе его существования. <sup>16</sup>

А настоящий момент снова есть переживание неотвратимой обреченности любви. Психологический объем и природа переживания, охваченного композицией, обнаруживает аналогию с переживанием, закрепленным в песенной композиции стихотворения "Память о солнце..." при различии внешней жанрово-сюжетной схемы.

Восстановление, развертывание целостного контекста в данном стихотворении реализуется путем столкновения двух временных и семантических пластов, в результате которого стихотворение как бы поворачивается вокруг своей временной оси.

Исходным временным планом стихотворения, таким образом, яв-

---

<sup>16</sup> "...любовь воздушная и минутная, связана с таким облаком. Облако конкретное, маленькая белышка шкурка стали знаменем акмеизма." В.Б. Шкловский, О Маяковском, 1940. В кн.: Виктор Шкловский, Собр. соч. т. 3., Москва, 1974, стр. 24.

ляется настоящий момент, а в его психологических, внутренних рамках воспроизводится прошлое, тот его событийный фрагмент, когда впервые была пережита мысль о потере чувства еще на уровне предчувствия. Это и означает, что временная перспектива стихотворной композиции оказывается ретроспективной, а его "психологическая перспектива" — интроспективной.

Для восприятия действительной, а не кажущейся семантической структуры и психологического содержания стихотворения мы снова должны исходить из настоящего момента, не только как основного временного плана стихотворения, но и как его временного и психологического обрамления. В таком случае напрашивается вопрос о причине несовпадения внешней "новеллистической" сюжетно-композиционной схемы и глубинной модели структуры жанра.

Ведь при прогрессивно-поступательном движении композиции на хронологической оси стихотворения сначала появляются именно воссозданные события прошлого, стихотворение начинается как "рассказ о прошлом", с экспозицией и заданной повествовательной интонацией. Это сопровождается созданием впечатления предметности элементов действительности, которые как кажется, важны сами по себе, как реалии внешнего мира. Перевод композиции в другое временное и семантическое пространство происходит при ее вторичном, обратном движении.

Эта закономерность сюжетно-композиционного движения обнаруживает общность с направленностью семантического движения контекста, обусловленного изменившейся структурой поэтического слова.

В поэтике символизма ассоциативная сфера метафорически осмысленного слова покоилась на устойчивых историко-культурных и философских предпосылках. Поэтому основной стороной акмеистической программы было стремление освободить слово от этой "ого-

воренности", от напластованных на нем условных значений. <sup>17</sup>

Для этого прежде всего нужно было "преодолеть" примат вторично-метафорического значения слова над его предметно-назывным значением, и восстановить равновесие между ними: "В слове оказались полноправными и конкретно-назывная его функция и функция метафорически понятийная. ... Метафоричность акмеистов задана конкретным текстом и выявляется в его синтагматических связях:..." <sup>18</sup>

<sup>17</sup> Конципирование словом своего предмета – акт сложный: всякий "оговоренный" и "оспоренный" предмет, с одной стороны, освещен, с другой – затемнен разноречивым социальным мнением, чужим словом о нем, ..."

<sup>1</sup> В этом отношении очень характерна борьба с оговоренностью предмета (идея возврата к первичному сознанию, первобытному сознанию, к самому предмету в себе, к чистому ощущению и т.п.) в руссоизме, натурализме, импрессионизме, акмеизме, дадаизме, сюрреализме и аналогичных направлениях. М. Бахтин, Вопросы литературы и эстетики, Москва, 1975, стр. 90–91.

"Надо изменить отношение к поэтическому языку, который превратился в мертвый диалект, лишенный живого развития, живой игры. Надо было или создать новое косноязычие, новую дикую речь, или освободить традиционный поэтический язык от оков символизма и привести его к новому равновесию. Иначе говоря – встал вопрос о революции или эволюции. ... Они (т.е. акмеисты – А.Х.) не порывали с традициями высокого искусства и смотрели на себя не как на разрушителей символизма, а как на его непосредственных продолжателей и законных наследников. Власть символистов ослабела, явились признаки поэтической анархии – надо было отказаться от изжитых традиций, заменить их другими, освободиться от теоретических предрассудков и таким образом создать новый порядок, новое равновесие." Б. Эйхенбаум, О поэзии, Ленинград, 1969, стр. 81–82.

"Упорные поиски такого слова, в котором ничто не устоялось, где все было выведено из словарных и символических ассоциаций, все неопределенно, и составили содержание важнейшей части акмеистической деятельности." "Русская семантическая поэтика...", стр. 61.

<sup>18</sup> М.В. Панов, Стилистика, стр. 102.

Сужение объема контекста, и тем самым ассоциативной сферы метафорически осмысленного слова, закономерно приближало поэтическое слово к своему предметному значению. Но в этом же суженном контексте должно было осуществиться и высвобождение слова из сети устойчивых значений, создание семантического простора для свободного выбора им актуального значения из множества виртуальных значений.<sup>19</sup>

Совмещение этой двойной задачи было возможно только при изменении внутренней семантической структуры контекста, при растяжении пути и при изменении направленности движения между предметно-назывным и вторично-ассоциативным значениями поэтического слова.

В поэтике символизма метафорическая связь двух сопоставляемых смысловых рядов заранее задана, их синхронное совмещение реализовано уже в зачине текста. Разгадка природы этой связи не требует ассоциативной активности поскольку она покоится на устойчивых, условных значениях.

Метафорически осмысленное слово при прогрессивно-поступательном движении контекста (которому соответствует песенно-нарастающий композиционный ход) движется по ассоциативно-синонимической цепи парадигматической оси текста. В ходе этого движения основной, заданный смысл углубляется, обрастая все новыми побочными ассоциациями. Но к каким бы широким семантическим полям ни вели эти ассоциации, они всегда остаются в обязательном ряду синонимии.

---

<sup>19</sup> "Суть этих преобразований в создании семантической неопределенности, при которой элементы поэтического текста оказываются (в отношении семантических характеристик их) как бы "взвешенными", неприкрепленными, и в последующем использовании этой неопределенности для свободного творения нового смыслового мира, для свободного диалога с читателем, который погружаясь в этот постулируемый автором новый смысл, сохраняет несравненно большую возможность интерпретирования, чем это имеет место обычно... Слово как бы рождается заново и вольно выбрать себе нужное значение в зависимости от общего задания текста." "Русская семантическая поэтика...", стр. 61-62.

Цепь ассоциативно-синонимического движения слова так же бесконечна, как и бесконечно растяжимы границы контекста. Контекст совмещает в себе все более широкие семантические поля, и в конечном итоге его границы становятся столь же открытыми, как и границы поэтической модели мира.

Вторичное метафорическое значение слова, двигаясь по ассоциативной цепи, все более удаляется от своего предметного значения, и включаясь в все расширяющийся, бесконечный ряд синонимии, полностью отрешается от своего "тела-носителя".<sup>20</sup>

В поэтике акмеистической освобождение слова от своей историко-культурной "оговоренности" сопровождается переосмыслением связи между предметным и метафорическим значениями слова, и это отражается не только в восстановлении их равноправия, но и в структурном преобразовании их взаимоотношения.

В семантической структуре ранних стихотворений А. Ахматовой направленность движения между предметно-назывным и вторично-метафорическим значениями слова становится диаметрально противоположной по отношению к поэтике символизма.

Вторичное, метафорическое значение слова движется не от предметного значения, постепенно удаляясь от него, а к предметному значению, следуя законам семантического движения контекста, который возвращает "отрешенное" вторичное значение к своему предмет-

---

<sup>20</sup> "Слово у поэтов этой школы (т.е. символизма - А.Х.) включено в бесконечный "парадигматический ряд": оно имеет безграничное число синонимов, так как значение его в стихе допускает неопределенное количество переосмыслений. Его синтагматические связи ослаблены, оно существует при нейтрализованном контексте." М.В. Панов, Стилистика, стр. 101.

ному носителю. 21

Ассоциативное поле предметных символов не шире, чем это позволяют границы контекста, но путь "возвращения" метафорического значения к своему предметному носителю настолько растянут внутренними структурными свойствами контекста, что возникает иллюзия широты семантического простора и свободного движения в нем слова.

Как уже было отмечено, в зачатке текста возникает "метафорическая загадка", но метафорическая связь сопоставляемых смысловых рядов не реализована. Предметные слова как будто остаются тождественными своему первичному, назывному значению. А семантическая сеть вторичного, метафорического значения возникает не путем ассоциативного приращения, идущего от предметного значения, а как бы независимо от него, на синтагматическом уровне текста, путем семантического взаимодействия соотнесенных словесных единиц. Таким образом, прогрессивно-поступательное движение текста создает семантическую сеть "блуждающего" вторично-метафорического значения, "ищущего" своего предметного носителя.

В пределах контекста, слово имеет безграничные возможности свободного творения смысла, направление его движения не ограничено синонимической прикрепленностью только к одной ассоциативной цепи. Создается та сфера "семантической неопределенности", та "игра двойственностью возможных эмоциональных впечатлений у воспринимающего", <sup>22</sup> в которой происходит переосмысление семантичес-

21 "Преодоление символизма" в творчестве Ахматовой выражалось, в частности, не в отказе от использования символа, но в ином подходе к нему. В поэтике символизма всякий предмет (потенциально или реально) становится знаком другого предмета или явления, его отражением, структурным отпечатком. Иными словами, поэтика символизма утверждала непрерывность и многоступенчатость отсылки от одного к другому, проектировала предмет в бесконечность....

В противоположность этому, у Ахматовой (как и у многих других поэтов постсимволистской формации) символ не проектировался в бесконечность, знаковая ситуация имела свой порог, предмет без труда поддавался авторской оценке. Символ Ахматовой отсылает нас не к другому символу, но непосредственно к представлению о предмете или событии, с которыми данный художественный знак связан синтагматическим отношением". И.П. Смирнов, К изучению символики Анны Ахматовой (Раннее творчество). В кн.: Поэтика и стилистика русской литературы, Ленинград, 1971, стр. 286-287.

22 "Русская семантическая поэтика..." стр. 61; В.В. Виноградов, О поэзии Анны Ахматовой, стр. 72.

кой структуры слова.

Однако это свободное "блуждание" вторично-метафорического значения в семантическом просторе текста, и вместе с этим семантическая неопределенность всей словесной структуры выдержаны только до концовки прогрессивно-поступательного композиционного хода, с этой точки направления движения "блуждающего значения" строго регулировано, предписано семантическим движением контекста. Именно на той точке, где кульминирует ассоциативная насыщенность текста, где возникает ожидание семантической разрядки, границы контекста замыкаются, направление его движения принимает обратный ход, и "отрешенное" вторичное значение отсылается к своему предметному носителю.

Такая модель семантической структуры поэтического слова в одинаковой мере говорит и о его "свободе" и о его "рабстве".

Структурное преобразование контекста, растяжение пути возвращения вторичного значения к своему предметному носителю создают иллюзию свободного простора движения слова. На самом же деле, ассоциативная цепь, по которой движется слово, резко укоротилась, стала одноступенчатой; стал длиннее только процесс восприятия контекста и вместе с тем и путь восстановления обратной структуры слова.

Таким образом, термин ассоциативность, применительно к поэтике Ахматовой не может означать ассоциативный способ поэтического мышления, а только ассоциативный способ восприятия текста, то есть повышенную активность ассоциативного мышления читателя, продиктованную закономерностями семантической структуры целостного контекста как системы.

Границы семантической сферы контекста сузизись, равно как и объем поэтической модели мира. При таком контексте возможна только обратная направленность движения между предметным и вторичным значениями слова, соотношение между которыми таким образом стали



более интенсивными. 23

Ассоциативный способ восприятия текста означает и ассоциативный путь реализации метафорической образности.

Конечный результат восстановления контекста как системы и есть реализация той метафорической образности, которая в самом тексте существует на уровне виртуальности, как "метафорическая загадка", и которая реализуется путем совмещения двух смысловых рядов как единый синхронный акт образного значения только в ассоциативном восприятии.

Эта синхронность двух рядов значений не дана в самом тексте, там сопоставленные ряды только смыкаются, ее реализация предполагает восстановление "надтекстовой системы" в читательском восприятии.

Такой способ реализации метафорической образности поэзии А. Ахматовой воспринимался как собственно "неметафоричность" поэтического стиля.

Метафорическая образность, как правило, предполагает полное взаимопроникновение двух смысловых рядов, связь между которыми дана, как их органическое слияние. При явной реализованной метафоричности, ассоциативная активность восприятия требует для восстановления множественности значений, индуцируемых образом.

В поэтике же А. Ахматовой вся ассоциативная активность восприятия израсходована на поиски метафорической связи, на разгадку ее природы, чтобы реализовать единственное актуальное значение из множества возможных.

Реализация этого единственного актуального значения, заданного темой, происходит при регрессивно-семантическом восприятии текста, продиктованного структурным движением контекста.

---

23

"Изменилось отношение к слову. Словесная перспектива сократилась, смысловое пространство сжалось, но заполнилось, стало насыщенным. Вместо безудержного потока слов, значение которых затемнялось и усложнялось многообразными магическими ассоциациями, мы видим осторожную, обдуманную мозаику. Речь стала скупой, но интенсивной... принцип экстенсивности, пользующийся ассоциативной силой слова, отвергнут Ахматовой. Слова не сливаются, а только соприкасаются - как частицы мозаичной картины. Именно поэтому они обнаруживают перед нами новые оттенки своих значений". Б. Эйхенбаум, О поэзии, Ленинград, 1969, стр. 87-88.

Эта закономерность семантического движения, получающая отражение и в сюжетно-композиционном движении, отмечена в работе В.В. Виноградова, как черта, свойственная семантической структуре определенных типов ранних стихотворений А. Ахматовой. Однако, эта закономерность должна быть более общей. Она должна распространяться не только на акмеистическую поэтику в целом, но и на другие явления поэзии 10-х годов.

К такому предположению приводит нас работа Б.А. Ларина "О лирике, как разновидности художественной речи". Б.А. Ларин разбирая семантическую структуру одного стихотворения В. Хлебникова, выводит эту же общую закономерность, как характерную для поэтики футуристов. <sup>24</sup>

24

Немь лукает  
луком  
немым

В

закричальности  
зари!

Ночь роняет душам

темным

Клича старые: гори!

(В. Хлебников. Сб. "Требник троих". М., 1913, стр. 18)

... - по тенденции обратного семантического соединения в стихотворении - "немь" осмысливается применительно к "ночь", как природное, стихийное и конкретное понятие. Здесь-то и сказывается действие "ожидания новизны", - мы образуем представление "немь" как новое, и притом в данных условиях контекста, оно становится семантическим ядром стихотворения, на нем сосредоточивается смысловой эффект всех выразительных элементов его. Я указал выше, что в этом стихотворении ощутимо убывание неологизмов - и знакового и семантического порядка. Эстетическая целесообразность такого убывания в том, что мы вынуждены в понимании стихотворения идти с конца к началу, - и это характерно для футуристов. У них преобладает регрессивный, обратный семантический ход, тогда как у символистов, например, чаще встречаем смысловое нарастание, обогащение концовки смысловым эхом передних стихов. При обратном ходе, как в данном случае у Хлебникова, семантической доминантой только и может оказаться зачин, неясное сперва "немь". Б.А. Ларин, О лирике, как разновидности художественной речи. Русская речь; Новая серия, вып. 1., Ленинград, 1927, стр. 47-53.

Исследование конкретных модификаций этой общей закономерности семантической структуры в произведениях поэтов, принадлежавших к разным течениям поэзии постсимволистской поры, могло бы служить одним немаловажным аспектом к типологическому рассмотрению развития русской поэзии 10-х годов.

Закономерность структуры стихотворения В. Хлебникова, описанная Б.А. Лариным, согласно которой в результате регрессивной переоценки текста семантической доминантой стихотворения становится высказывающий самую большую семантическую неопределенность при прогрессивном ходе зачин, полностью проявляется и в семантической модели стихотворения Ахматовой "Высоко в небе облачко серело". При регрессивном восприятии текста на предметно-реальный ряд на-слаивается ассоциативно-психологическая реальность, в итоге чего предметные реалии переводятся в символический план.<sup>25</sup>

Это обратное семантическое движение сопровождается восстановлением непрерывности текста, "выпрямлением" сюжетной линии, и этим самым и восстановлением "предыстории" ситуации, закреплённой в тексте.<sup>26</sup>

Описание такой модели текста, где предыстория ситуации включена в структуру построения самой ситуации, и таким образом текст индуцирует эту предысторию, как надтекстовую систему и внетекстовую реальность, принадлежит Р.Д. Тименчику, и получило место в

<sup>25</sup> См.: И.П. Смирнов, Причинно-следственные структуры поэтических произведений. В кн.: Исследования по поэтике и стилистике, Ленинград, 1972, стр. 224.

<sup>26</sup> См.: "Русская семантическая поэтика ..." стр. 56.

уже указанном коллективном труде. <sup>27</sup>

Если такую модель построения текста в сюжетно-композиционной структуре жанра рассмотреть не только с точки зрения поэтической, но и как отражение определенной "психологической структуры", то раскрываются закономерности, свойственные поэтическому сознанию Ахматовой, и таким образом указующие ее место в пределах общей поэтической программы акмеистов.

при любой модификации внешней сюжетно-композиционной схемы, временной отрезок, охваченный композицией, равен мигу. Однако подчеркивая этот факт, мы еще не определили специфику поэтического мироощущения Ахматовой, ведь в любом, по своей жанровой специфике лирическом стихотворении момент "лирической концентрации" определяет закономерности развития лирического сюжета, принципы отражения в нем эмпирических фактов жизни. <sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> "Если перейти к самому поэтическому тексту, то и он трансформируется Ахматовой таким образом, чтобы стать способным вместить в себя новые элементы при сохранении объема. Эта задача чаще всего достигается таким изменением композиции, при котором большая часть сюжета выносится за скобки, переводится в предысторию, в той или иной степени восстанавливаемую по наличному тексту. Характерно, что Ахматова не раз подчеркивала как большое новаторство, предвосхитившее достижения романа XX века именно такое построение романов Достоевского (особенно *Идиот*, *Бесы*), при котором предполагается большая предыстория. При этом она же подчеркивала, что Достоевский трактовал роман как психологический комментарий к роману. Говоря о "головокружительной краткости" "Каменного гостя", Ахматова, конечно, имела в виду прежде всего такое построение текста, при котором многое переведено в предысторию, во-первых, и эта предыстория экономно упрятана в сам текст, во-вторых." "Русская семантическая поэтика...", стр. 76-77.

<sup>28</sup> Сюжет таким образом, разворачивается не своим естественным путем, не первично, а отраженно, через переживание героя, который, с точки зрения перспективы изображения, находится в некой фиксированной пространственной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации. ... Время протекания лирического сюжета заменено, таким образом, в стихотворении временем его переживания, точно так же как стихотворение непосредственно передает не самый сюжет, а переживание этого сюжета лирическим "я", почему оно в идеале и способно по краткости приближаться к мгновению". Т.И. Сильман, Семантическая структура лирического стихотворения (к проблеме "модели жанра"). В сб.: *PHILOGICA*, Ленинград, 1973, стр. 418-419.

В статье Т.И. Сильман ставится вопрос об идеальном в эстетическом смысле месте "основной точки отсчета", о том, "где для данной определенной темы, для данного сюжета кроется решающий момент "лирической концентрации", находящей свое объективное выражение в структуре стихотворения?".<sup>29</sup> Т. И. Сильман как идеальный вариант расположения момента для "основной точки отсчета" устанавливает "некое срединное, "переходное" положение, когда яркость жизненно-непосредственного переживания предмета уже способна сочетаться с итоговым постижением его сути."<sup>30</sup>

Стихотворения Ахматовой рождаются, когда чувственный процесс прерывается, когда чувство превращается в бессобытийное "молчанье", здесь и наступает момент его лирического осмысления. Поэтому "основная точка отсчета" в ее стихах есть не один из этапов развития чувства, а его конечный предел, откуда открывается только временная ретроспектива, но не перспектива. Поэтому и ранние стихи Ахматовой имеют только обратную перспективу, напряженность "лирической концентрации" настоящего момента направлена в прошлое, устремлена в глубь памяти, откуда восстанавливаются истоки наступившего "любовного молчанья", чтобы постичь его причины, чтобы вывести из них итог.

Так как аналитическое просвечивание "истоков" настоящего момента происходит во внутренней сфере памяти, оттуда восстанавливается только "психологическая предыстория" настоящего момента, ведь лирический субъект из прошлого выделяет только те факты, которые ассоциируются с настоящим, то есть, в психические и эмпирические факты прошлого проектируется трагический "итог" настоящего момента, и таким образом они превращаются в мнимые "причины" неотвратимости наступившего момента. Так возникает иллюзия "диалектики души".

Именно с исключительно интроспективной направленностью психологической перспективы связана и безвыходность анализа прошло-

---

<sup>29</sup> Там же, стр. 419.

<sup>30</sup> Там же, стр. 419.

го. 31

Таким образом, закономерность композиционного построения, которая заключается в том, что в структуру изложения ситуации настоящего момента включена и предыстория этого момента, с точки зрения психологической структуры стихотворения и означает, что в настоящем реализуется только то, что существовало уже в прошлом как предчувствие, память осознает неотвратимость наступления того, что было заложено уже в предыстории. Познание истины есть память о том, что совершившееся в настоящем было предопределено.

Но строгая детерминированность совершившегося в настоящем не сразу становится однозначной, во внутреннем просторе поэтического мира согласно двойственности временной перспективы открывается и двойная психологическая перспектива.

Пока выдержана иллюзия, что временная перспектива и этим психологический ракурс стихотворения направлены из прошлого в будущее, предчувствие, объективированное в чужом голосе воспринимается как предугадывание, как познавательный акт, устремленный в будущее.

Но при хронологической и семантической переоценке композиции принимает обратное направление и ее психологическая перспектива, и становится явным, что в этом, направленном в глубь сознания мире, существует единственная форма познания, память, и предугадывание таким образом превращается в предсказание, в пророчество.

Итак, психологическая структура уже самых ранних стихотворений Ахматовой моделирует одну из центральных тем ее поэзии, тему трагических пророчеств, предсказания роковых бед. В поэтическом мире, где все происшествия заранее детерминированы, любой взгляд в будущее может быть только пророчеством.

Поскольку внутренний простор ахматовского художественного мира ограничивается лично-биографической памятью, выведенные из

---

31 "... "трагическое" находит многообразное проявление в лирике Ахматовой. Оно выражается прежде всего в психологической заостренности отдельных лирических моментов, их внутренней безысходности, что приближает поэтессу к трагизму отчаяния." Н.И. Аргуховская, О драматизме ранней лирики Ахматовой. "Вестник Московского университета"; 1974, № 4, стр. 23.

предыстории "итоги" не могут снять трагизм настоящего, наложение друг на друга два временных плана принадлежат той же психологической реальности, движимы теми же закономерностями, поэтому чем сильнее аналитическая устремленность памяти-познания, тем явнее безысходность, тем острее драматизм поэтического мира.

Закономерность ранней поэзии Ахматовой, заключающаяся в том, что вся напряженность лирической концентрации направлена в глубь памяти, должна быть освещена и в другом аспекте. Поэтическая память спасает переживание от исчезновения, в композиции произведения объективирован именно этот акт памяти, увековечивающий эфемерные душевные переживания, проявляющие тенденцию к самозамыканию, к сужению до мига, к выпадению из времени. Таким образом в поэтическом мире Ахматовой, как и в художественном мире Мандельштама, искусство, акт творения, остается единственным способом "удержания" времени, жизни.

32  
Такое понимание творческого акта имеет свои предпосылки не только в особенностях художественного мира Ахматовой, но и в общих закономерностях развития русской поэзии начала века в целом.

В поэзии символистов индивидуально-лично пережитое расширяется до переживания трансцендентальных сущностей, границы поэтического сознания расширяются до границ мира, понятого, как мир трансцендентный.

В поэзии же Ахматовой границы мира сужаются до границ поэтического сознания, скорлупа модели мира и скорлупа поэтического сознания совпадают, все что не входит в "державу" поэтического сознания-памяти, не входит и в мир. Широта поэтической модели мира зависит от широты внутреннего пространства памяти.

Здесь должно быть еще отмечено, что все "равновесие" и "вещность" поэтического мира Ахматовой, которые были отмечены в 10-е

---

32 "Память - верность, противопоставляемая забвению - измене /.../ в семантической системе Ахматовой приобретает значение основной конструктивной положительной ценности. Сохранение воспоминаний является залогом непрерывности и преемственности жизни, становится утверждением реальности существования. Жизнь предстает в виде совокупности воспоминаний, отбираемых сознательно /.../". "Русская семантическая поэтика...", стр. 51.

годы современной ей критикой, как отличительные черты ее поэзии, есть вещьность и предметная осязаемость мира памяти, внутреннего простора сознания, а не вещьность предметно-реального, наличного мира.

Внутренняя драматичность лирической композиции в ранней поэзии Ахматовой связана еще с тем, что нарушена гармоническая завершенность тематического движения, обобщающее осмысление индивидуально-пережитого не способно к реализации.<sup>33</sup> Поэтому "основная точка отсчета" зафиксирована в предельной позиции чувственного процесса, момент "постижения истины" не сопровождается переходом от непосредственно пережитого к его обобщающему итогу, т.е. выходом за пределы временных и психологических границ данного момента, "постижение истины" не больше чем принятие неизбежности наступившего момента.

Обобщающий итог переживания заменен многосторонним его анализом, в направленности которого заложена трагическая безысходность, и эта безысходность находит отражение в психологической осложненности изображения.

Доминирующая роль аналитического элемента в изображении переживания в стихотворениях Ахматовой есть признак стремления лирического субъекта обобщить свой душевный опыт, но в то же самое время, есть и признак нереализованности этого стремления. Аналитическая устремленность авторской позиции является только заявкой на рефлексивно-медитативное осмысление лирического переживания, но не ее реализацией.

---

33 "... в случаях, когда лирический сюжет укладывается в один какой-либо краткий отрезок, скажем, настоящего времени, "основная точка отсчета" естественнее всего устанавливается там, где в семантическом движении стихотворения, в его тематическом развитии происходит перелом от чувственно-конкретного, единичного к общему, от внешнего к внутреннему, от случайного к закономерному, т.е. непосредственно перед моментом "постижения истины". Т.И. Сильман, Семантическая структура лирического стихотворения, стр.421.